

Primo Levi al cinema: *La tregua* dal libro al grande schermo

Antonio R. Daniele

Università degli Studi di Foggia

Qualche anno fa Bernadette Luciano, intervenendo ad una giornata torinese di studi su Primo Levi che riuniva importanti specialisti dello scrittore¹, si dedicò alle due versioni cinematografiche della *Tregua*, certamente anche dietro la eco della *Strada di Levi*, il docufilm girato da Davide Ferrario e scritto da Marco Belpoliti, distribuito nelle sale e sul piccolo schermo appena un anno prima. Ma, naturalmente, l'interesse maggiore doveva suscitare il film di Francesco Rosi, realizzato circa dieci anni dopo l'idea originaria.

In quella occasione la studiosa neozelandese, allegando i lavori di Carlo Testa sulle rivisitazioni in celluloide di opere letterarie² e di Lawrence Venuti³ sulle possibilità che un film sia a tutti gli effetti un “testo secondo”, volle opportunamente scansare il pericolo della classica trattazione che mira ad accertare il grado di fedeltà della pellicola rispetto al libro. Incastrando l'analisi nella serie dei documenti testimoniali, vale a dire nella usuale ricostruzione di ciò che fa da strato e da guida alla versione filmica⁴, svelò – se così si può dire – la curiosa attitudine a lavorare proprio su una impostazione che una parte della comunità degli studiosi ha rimproverato, di tanto in tanto, sia a Levi che a coloro che pazientemente vi si dedicano: esperienza come perenne testimonianza.

Per questa ragione non indugeremo radunando brani di interviste e commenti che chiariscano, una volta di più, che *La tregua* comincia dove *Se questo è un uomo* finisce. Non preciseremo ancora che il lavoro del '63 ha un tono e un impianto più letterari⁵; che dopo

1 Cfr.: Luciano Bernadette, “Primo Levi. Interpretazioni cinematografiche: da *La tregua* di Francesco Rosi a *La strada di Levi* di Davide Ferrario”, in *Voci dal mondo per Primo Levi. In memoria, per la memoria* (a cura di Dei Luigi), Firenze, University Press, 2007, pp. 113-124.

2 Cfr.: Testa Carlo, *Masters of Two Arts: Re-creation of European Literatures in Italian Cinema: 1945-2000*, Toronto, University of Toronto Press, 2002. Sulla letteratura e il cinema si vedano almeno Clerc Jeanne Marie, *Littérature et cinéma*, Parigi, Nathan, 1993; Deltcheva Roumiana, “Literature-Film Relations: selected bibliography” in *Literature and film: models of adaptation. Special Issue of Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 23, III, 1996, pp. 853-871.

3 Cfr.: Venuti Lawrence, *L'invisibilità del traduttore: una storia della traduzione*, Roma, Armando, 1999.

4 Cfr.: Mancino Anton Giulio, Zambetti Sandro, *Francesco Rosi*, Milano, Il castoro, pp. 146-150; vedi anche *La sfida della verità. Il cinema di Francesco Rosi* (a cura di Tassone Aldo, Rizza Gabriele, Tognolotti Chiara), Aida Edizioni, Firenze, 2005.

5 Cfr.: Zaccaro Giovanna, “La tregua di Primo Levi”, in *Studi in onore di Michele Dell'Aquila*, II, *La nuova ricerca*, XII, 12, Istituti editoriali poligrafici internazionali, Pisa-Roma, 2003, pp. 335-352.

Antonio R. Daniele, Primo Levi al cinema

l'intenzione germinale (e la tragica morte dello scrittore) si deve all'uscita dei film *Jona che visse nella balena* di Roberto Faenza e *Shindler's list* di Steven Spielberg la decisione di Rosi di realizzare il film tante volte differito. I quattro David di Donatello non ne hanno alleggerito il giudizio negativo. Appena uscito, il film ha riscosso, presso la critica, timidi consensi e rispettose ma nette bocciature: Roberto Escobar fu uno dei primi in Italia a rilevare la eccessiva tendenza di Rosi alla semplificazione di alcuni momenti che avrebbero meritato una cura migliore o l'omissione di personaggi come il bambino Hurbinek che, per quanto occupi solo pochissime pagine della prima parte dell'opera leviana, ha conservato un ricordo vivissimo nel lettore; o la tipizzazione di figure che riducono, nelle parole del critico, il film ad «uno sguardo televisivo, che “vede” la superficie mentre nasconde la profondità»⁶. D'altronde, «solo questa banalità – proseguì Escobar – che uccide gli individui per far vivere gli stereotipi, può illudersi che ci sia un senso nel *mostrare* un ufficiale tedesco che si inginocchia di fronte alla stella gialla e rossa di Primo. Il gesto coraggioso di Willy Brandt è stato grande perché è stato *suo*: ripetuto ora con velleità universali, è un tentativo maldestro di lavare il vento e ripulire il cielo».

Escobar introdusse – forse accidentalmente – uno dei motivi che potrebbero spiegare, in qualche misura almeno, le ragioni di una valutazione simile e di altre che riporteremo più avanti. L'elemento principe della mdp, il “mostrare”, ha ridotto fino alle soglie della mediocrità il lavoro di Rosi. Va detto che in tutto ciò pesa senz'altro il pregiudizio legato a Stefano Rulli e Sandro Petraglia, all'epoca molto attivi nelle sceneggiature televisive. Si sa che in un primo momento Rosi si affidò a loro anche per favorire la distribuzione del film nel circuito televisivo (obiettivo poi accantonato) e la decisione sembrò giustificata anche dall'interesse crescente per la *fiction* televisiva alla fine degli anni Novanta. Non era un caso che alcuni degli interpreti diretti dal regista campano fossero reduci da buoni successi televisivi: Massimo Ghini con *La famiglia Ricordi* di Bolognini (1995); Claudio Bisio e Roberto Citran con la miniserie *Un giorno fortunato*, girata nello stesso anno del nostro film. L'affiatato binomio Rulli-Petraglia, pur temperato dalla compartecipazione di Tonino Guerra, non poteva sopprimere del tutto la propria vocazione⁷.

Sta di fatto che *La tregua* di Francesco Rosi sembra difettare proprio dove, invece, dovrebbe elevarsi, dove il mezzo cinematografico pretende di surclassare la pagina, ossia in

6 Escobar Roberto, *La tregua di Rosi*, *Il Sole 24 Ore*, 11 febbraio 1997.

7 Rosi Francesco, *Io lo chiamo cinematografico. Conversazione con Giuseppe Tornatore*, Milano, Mondadori, 2012, p. 64. Il regista dichiarò che alla Bbc «avevano saputo che volevo fare *La tregua* e mandarono a Roma due loro produttrici per convincermi a realizzare il romanzo per la tv. Risposi che m'interessava farlo per il cinema». Antonio R. Daniele, Primo Levi al cinema

ciò che Abbas Kiarostami chiamò *l'enchaînement dell'evidenza, la «concatenazione»*. Aldilà dell'episodio evocato da Escobar – che è un libero inserto, una coda alla prima pagina della sezione *Il risveglio* – è il caso di isolare un paio di passaggi della pellicola in controcanto al testo, in specie quelli che meritano la sardonica riprovazione di Cesare Segre : il mercato di Katowice e la “gallina”.

Quando Levi introduce il Greco la narrazione ha accumulato un discreto ma intenso numero di pagine sulle quali l'autore ha depositato il suo sguardo accorato e dolente. La breve successione di fatti che precede Mordo Nahum dà alla focalizzazione interna del nostro scrittore un tono eminentemente visuale, a tal punto che l'occhio stesso di chi ci offre gli eventi, giunto a Campo Grande, eclissa dietro gli impianti del Lager che, come un orrido bozzolo, contiene le pietose ma incalzanti figure di Henek, del già citato Hurbinek, dell'irritante Kleine Kiepur, fino alle due ragazze polacche. Se, come affermò Bertolucci a Jean Gili ormai alcuni decenni fa, «il cinema è una lingua che usa segni tolti dalla realtà, ma sul telaio soprareale»⁸, dovremo attestare un dato patente: che l'esordio del romanzo è strutturato a base filmica, a partire dalla soggettiva dei «quattro giovani soldati a cavallo, che procedevano guardinghi»⁹. Quella immagine, la prima che nell'opera si stagli come un quadro d'insieme, è anche la spia del felice esito dell'ambizione leviana – a quindici anni di distanza dall' “urgenza” del primo lavoro – di cingere il ricordo nella corona del *narratum*. Dopotutto egli stesso confermò a Philip Roth che «*La tregua* [...] racconta cose vere ma filtrate»¹⁰; e a Luigi Silori che quel viaggio di ritorno non fu che la «stesura di racconti fatta centinaia di volte, perché mi piace molto raccontare», attestando un paradigma che appartiene a non pochi percorsi della storia dell'ebraismo, vale a dire la già citata “visualità” quale necessario epilogo della facoltà verbale destinata alla testimonianza, come d'altronde confermano gli ultimi recenti studi di Luca Baraldi, a loro volta debitori di Jean-Pierre Vernant e dei suoi lavori sull'oralità delle civiltà antiche. Per questa ragione la narrazione comincia con un “noi” che viene a coincidere con la prospettiva della focalizzazione interna che dominerà il resto del racconto. E che è propria della soluzione filmica la quale, come ha documentato Jean Mitry,

8 Gili Jean Antoine, *Le cinéma italien*, Parigi, Union General d'Editions, 1978, p. 58.

9 Levi Primo, *La tregua*, Torino, Einaudi, 1997, p. 10.

10 Cfr.: *Primo Levi. Conversazioni e interviste* (a cura di Belpoliti Marco), Torino, Einaudi, 1997, p. 90.

«offre un'immagine della realtà che, per assomigliare a quella stessa realtà, non è meno differente da essa»¹¹.

Ma, soprattutto, Levi procede per *enchaine*, per sequenze brevi e quasi sovrapposte: «Nell'infermeria del Lager di Buna-Monowitz eravamo rimasti in ottocento; [...] Per tutto il giorno, avevamo avuto troppo da fare; [...] Il mattino ci portò i primi segni di libertà; [...] a partire dal giorno successivo, vedemmo aggirarsi per il campo ragazze polacche; [...] ci deposero dal carro le braccia robuste di due infermiere sovietiche». E via di questo passo in poche pagine.

Il Greco è il primo elemento che sospende questa rapida concatenazione di piccole scene: all'altezza della terza sezione il piacere del racconto accede all'arte e la narrazione procede costantemente, e con brevi alterazioni, in focalizzazione interna:

*Dopo un primo giro d'orizzonte, il greco decise per le camicie. Eravamo soci? Ebbene, lui avrebbe contribuito col capitale e con l'esperienza mercantile; io con la mia (tenue) conoscenza del tedesco e col lavoro materiale. – Vai, – mi disse, – gira tutti i banchetti dove vendono camicie, chiedi quanto costano, rispondi che è troppo caro, poi torni e mi riferisci. [...] Mi consegnò dunque la camicia, e mi prescrisse di metterla in mostra, e di gridare: «Camicia, signori, camicia». [...] Ero in imbarazzo: il greco intervenne d'autorità, mi spinse da parte e condusse direttamente la contrattazione, che fu lunga e laboriosa ma si concluse felicemente.*¹²

Mordo Nahum fa prendere al lettore una nuova direzione, in qualche modo lo distoglie. Compie quella leggera deviazione contenuta nel “divertimento” auspicato da Levi per questo libro. Francesco Rosi, incalzato qualche anno fa da Pasquale Iaccio sulle ragioni dell'insuccesso del film, dichiarò che «la cosa più difficile è stato raggiungere un giusto equilibrio tra il dolore della tragedia e il ritorno alla vita» e di «essere partito dal libro»¹³ nell'impostazione del problema stesso. Ci pare che questa confessione, se da un lato testimonia la volontà di garantire la sopravvivenza del testo fra i fotogrammi (come già

11 Cfr.: Mitry Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, I, *Les structures*, Parigi, 1963, p. 194.

12 Levi Primo, *La tregua*, op. cit., p. 54.

13 Iaccio Pasquale, “La storia sullo schermo: il Novecento”, in *Quaderni del Giornale di Storia Contemporanea*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2004, pp. 84-85.

Antonio R. Daniele, Primo Levi al cinema

rilevato da Gaetana Marrone-Puglia)¹⁴, dall'altro svela un rischio congenito ad una operazione siffatta.

La ripresa in “oggettiva” che connota il lavoro di Rosi è, come ben si comprende, la soluzione più naturale e più adatta ad un cinema “narrativo”. Il nostro regista aveva cominciato recuperando in forma di didascalia l'*incipit* del romanzo, dando luogo ad un “narratore esterno palese”. Ma si trattò di una modalità provvisoria, giacché ben presto i fatti ci sono stati dati in “extradiegesi”: l'esigenza di collocare il protagonista all'interno della sua stessa vicenda imponeva di riposizionarne il *focus* affinché il “nostos” di Primo diventasse una storia. Ma, all'interno di questo inevitabile passaggio, il sistema dei dialoghi è rimasto pressoché inalterato. La scelta della “oggettiva reale”, tecnica che più di altre agevola una registrazione lineare degli eventi, al tempo stesso riduce la nostra sintesi percettiva. Nelle sequenze del greco e del mercato, ciò che nel libro apprendevamo da un solo personaggio è ora dischiuso ampiamente dalla ripresa in “oggettiva”. Questa soluzione, per lo spettatore già lettore che ha riformulato la percezione trasferendo lo sguardo di Levi nel proprio, non sottrae a quest'ultimo il dramma del Campo e della libertà, ma lo tiene bene in vista grazie allo scarto ironico e leggero di quell'improvvisato traffico di camicie del quale egli è inesperto. Non sfugge, a questo punto, che il repentino balzo operato mediante l'equivoco con l'avvocato aveva, nelle intenzioni del regista, il compito di ribadire la missione prima: custodire la memoria del dolore. Ma il carrello aereo con macchina in *demi plongée* – nient'altro se non l'ampliamento della focalizzazione del protagonista che genera un breve e temporaneo passaggio in “oggettiva irreale” – ha quel carattere enfatico che finisce per pesare sul racconto stesso della tragedia, fino a facilitare la sgradevole e sia pure sommaria sensazione di “gravezza” che promana dalle sequenze.

Intendiamo metterci al riparo da quella che Fernaldo di Giammatteo ha chiamato, intuendone tutte le incognite, la “aggressività intellettuale” del metodo semiotico¹⁵. Precisiamo, pertanto, che il film di Rosi non è il puro strumento di una dissezione estetico-linguistica, ma l'occasione per verificare se l'«intrasmissibilità» ipotizzata da Wiesel¹⁶, l'inesorabile iato fra i linguaggi sostenuto da Robert Antelme¹⁷ e l'inadeguatezza degli

14 Cfr.: Marrone-Puglia Gaetana, “Linguaggio della memoria e coscienza storica ne La tregua di Francesco Rosi”, in *Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale* (a cura di Lucamante Stefania, Jansen Monica, Speelman Raniero, Gaiga Silvia), atti del Convegno di Roma, 6-7 giugno 2007, Italianistica Ultraiectina, 3, Utrecht, 2008, pp. 63-76.

15 Cfr.: Di Giammatteo Fernaldo, *Che cos'è il cinema: con un dizionario delle tecniche, dei generi e delle teorie*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 47.

16 Wiesel Elie, *Al sorgere delle stelle*, Casale Monferrato, Marietti, 1985, p. 77.

17 Antelme Robert, *L'espèce humaine*, Parigi, Gallimard, 2009, p. 9
Antonio R. Daniele, Primo Levi al cinema

strumenti di comprensione di cui ci riferì Federico Cereja¹⁸ trovino conferma nel tentativo rosiano. D'altra parte, pur rammentando con Christian Metz che «la sintagmatica del cinema non è immutabile», ma «dispone di una sua diacronia»¹⁹, è utile richiamare l'episodio della “curizetta”, decimo momento dell'opera, poiché in esso troviamo compendiato in sintesi l'intero microcosmo che il regista ha dovuto realizzare per salvaguardare tutto lo spettro emotivo del testo letterario. Scrive Levi:

Cesare è un uomo indomabile: già me n'ero potuto convincere girando con lui i mercati di Katowice. Fu inutile rappresentargli che trovare un pollo di notte, in mezzo alle paludi del Pripet, senza sapere il russo e senza soldi per pagarlo, era un proposito insensato. Fu vano offrirgli doppia razione di «kaša» purché stesse quieto.

– Voi statevene con la vostra cascetta: io la gallina me la vado a cercare da solo, ma poi non mi vedete più. Saluto voi e i russi e la baracca, e me ne vado, e torno in Italia da solo. Magari passando per il Giappone. Fu allora che mi offrii di accompagnarlo. Non tanto per la gallina o per le minacce: ma voglio bene a Cesare, e mi piace vederlo al lavoro. [...] Quando vidi che una delle vecchiette si avvicinava al barbone, e gli parlava nervosamente guardando dalla nostra parte, mi resi conto che la situazione era compromessa. Feci rialzare Cesare dalle sue innaturali positure, lo calmai, e con lui mi avvicinai all'uomo. Gli dissi: – Prego, per favore, – e lo condussi vicino a una finestra, da cui la luce di una lanterna illuminava abbastanza bene un rettangolo di terreno. Qui, penosamente conscio di molti sguardi sospettosi, disegnai per terra una gallina, completa di tutti i suoi attributi, compreso un uovo a tergo per eccesso di specificazione. Poi mi rialzai e dissi: – Voi piatti. Noi mangiare. Seguì una breve consultazione; poi scaturì dal capannello una vecchia dagli occhi scintillanti di gioia e di arguzia: fece due passi avanti, e con voce squillante pronunciò:

18 Cereja Federico, “La deportazione italiana nei campi di sterminio: lettura storiografica e prospettive di ricerca”, in Bartel Walter *et alii*, *La deportazione nei campi di sterminio nazisti* (a cura di Cereja Federico e Mantelli Brunello, Milano, FrancoAngeli, 1986).

19 Metz Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Parigi, Klincksieck, 1971, p. 135.
Antonio R. Daniele, Primo Levi al cinema

– *Kura! Kúritsa!*²⁰

Il “modo” della narrazione leviana²¹, quell'assegnare al protagonista la totalità dello spazio narrativo, anche quando l'azione è favorita da altri agenti, conserva al lettore intatta la percezione della “tregua”, quella «parentesi di illimitata disponibilità» nella quale l'estro di Cesare, la disciplina di Leonardo e l'insofferenza di Daniele sono anche il frutto di un'arte fattasi ormai avvertita e felicemente accomodata sulla materia documentaristica. L'estensione della nostra conoscenza è puntualmente sorvegliata dal giudizio che il narratore – autentico connettivo permanente dell'opera – garantisce col proprio sguardo.

Da ciò, d'altro canto, possiamo comprendere cosa abbia dato a Lietta Tornabuoni la sensazione che Massimo Ghini non fosse che «una imbarazzante macchietta romanesca» (e, ancor prima, che Rade Serbedzija abbia forzato il personaggio del Greco)²²; ad Alberto Cavaglion che Rosi non aveva fatto che «mescolare l'epica del realismo e la commedia all'italiana»²³; e come mai Tullio Kezich²⁴ non seppe fare a meno di registrare che la truppa al seguito del chimico aveva l'aria dei «figli della commedia all'italiana ritagliati da *Tutti a casa*: dal giudìo Massimo Ghini al *miles gloriosus* Teco Celio, dal patetico violinista Roberto Citran al ladro meneghino Claudio Bisio». Fu quella proprietà – forse una debolezza – che Paolo Milano assegnò al testo letterario quando, all'indomani della sua pubblicazione, scrisse che il narratore è «un occhio che vede, un corpo che soffre, una mente che ironizza e giudica, ma

20 Levi Primo, *La tregua*, op. cit., pp. 156-161 *passim*.

21 Su questo tema si veda Mauro Roberto, *Primo Levi: il dialogo è interminabile*, Firenze, Giuntina, 2009, p. 39 e ss.; Baldasso Franco, *Il cerchio di gesso: Primo Levi narratore e testimone*, Bologna, Pendragon, 2007.

22 Tornabuoni Lietta, “Il lungo viaggio dall'inferno a casa”, *La Stampa*, 11 febbraio 1997. Vedi anche Id., *97 al cinema*, Milano, Baldini&Castoldi, 1997, pp. 97-98: «Un kolossal di Rosi non è un libro di Levi. Lo stile dello scrittore è essenziale, semplice e interiore, senza alcuna ricercatezza, di limpidezza classica. Lo stile del regista è qui spettacolare, barocco, ricco di effetti, amante delle grandi scene di massa. Alcune invenzioni che arricchiscono cinematograficamente la narrativa di Levi sono belle: la locomotiva nera con la stella rossa, che trasporta tra nubi di fumo gli ex deportati, è un'apparizione di molta forza simbolica; l'apparizione di un militare russo che balla solitario sulla melodia americana più dolce imitando Fred Astaire è un'irruzione di grazia, leggerezza e grazia nell'atrocità. Altre invenzioni sono troppo melodrammatiche o troppo illustrative, alla maniera abituale degli sceneggiatori Petraglia e Rulli: la corritività del personaggio ultraromanesco recitato da Massimo Ghini, la musica fragorosamente retorica di Luis Bacalov, soprattutto due episodi didascalico-telesivi, quello alla stazione di Monaco e quello finale in cui il protagonista arriva a casa [...]».

23 Cfr.: Cavaglion Alberto, “La questione dello “scrivere dopo Auschwitz” e il decennale della morte di Primo Levi”, in *Primo Levi: testimone e scrittore di storia* (a cura di Momigliano Levi Paolo, Gorris Rosanna, Firenze, Giuntina, 1999, pp. 97-110.

24 Kezich Tullio, “1945, fuga da Auschwitz. Rosi racconta Levi”, *Corriere della Sera*, 11 febbraio 1997, p. 33. Va precisato che Kezich, pur rilevando gli aspetti meno riusciti del film, non concordava con la severità della stampa italiana, influenzata a suo dire da quella francese. Cfr.: Id., “Gli italiani a Cannes. Ma i francesi guardano un altro film”, *Corriere della Sera*, 16 maggio 1997.

Antonio R. Daniele, Primo Levi al cinema

non è mai protagonista»²⁵. Un tratto e un carattere che, invece, paiono riguardare la versione filmica: è la *reductio a parte obiecti* di quell'occhio che affievolisce la significazione cumulativa delle parti, riducendole a uno sterile meccanismo evenemenziale. Ci pare, infatti, che la legittima e meritoria ambizione di Rosi di rinvigorire il “ritorno alla vita” di uno scrittore e di un fatto via via caduti nel ricordo più ordinario²⁶, abbia provocato uno scadimento fino al punto in cui l'evidenza si fa pura presenza. Di qui l'abbondanza di inquadrature in campo lungo e la predilezione per il piano di insieme, naturale e in una certa misura necessaria diversione della prospettiva del Rosi lettore, cui premeva la forza iconica del contesto purchessia²⁷. Premeva, insomma, che quella mortificata esperienza del “desiderio di casa” assurgesse ad emblema. Fatalmente, egli vi dovette sacrificare il flusso indefinito e costante dei fatti, il criterio del “passaggio” pur di privilegiare una sovraesposizione di presenza e, quindi, di senso. Quando Jean-Luc Nancy scrisse che nel cinema d'autore la catena delle immagini deve dirigersi verso una assenza di rivelazione, una definitiva insignificanza²⁸, chiari una proprietà puramente filmica che il romanzo aveva genialmente inверato sulla pagina: ciò che Levi stesso chiamò “vacanza” o “inganno dei sensi” o sogno: l'essere in persona il «centro di un nulla grigio», per di più narrato con lo sguardo di chi lo incarnava.

È la “doppia natura dell'effetto *rebound*” di cui ha sapientemente scritto di recente Federica Ivaldi²⁹: la *Tregua* di Levi pare collocarsi in quella geografia temporale del romanzo nostrano che, al crepuscolo del neorealismo, mostrò una certa inclinazione al riacquisto di un lessico cinematografico che all'epoca ne aveva ormai penetrato il tessuto semantico, fino a diventare, come la stessa Ivaldi sostiene, una strategia che scongiurasse il pericolo di una assimilazione completa della scrittura nella estetica del cinema. Ne è una spia anche il breve intermezzo al cinematografo di fortuna allestito a Saryje Doroghi, col pretesto del quale Levi

25 Milano Paolo, *L'Espresso*, 21 aprile 1963.

26 Cfr.: Mancino Anton Giulio, Zambetti Sandro, *Francesco Rosi*, op. cit., pp. 148-149: «Ciò che mi stimolava maggiormente era, più che mostrare la sofferenza nei campi di sterminio, tentare di raccontare sullo schermo quello che sembrava essere riuscito così facilmente, oltre che felicemente, a Levi ne *La tregua*, e cioè, attraverso i ricordi di quelle straordinarie avventure sue e dei suoi compagni, aver dato la sensazione della riconquista della vita, il ritorno della speranza, attraverso le naturali, piccole, grandi e gioiose occasioni di ogni giorno che finiscono per affermare la superiorità della vita sulla morte».

27 Vedi anche Gili Jean Antoine, “La Trêve”, *Positif*, 441, 1997, pp. 6-8.

28 Carbone Mauro, *Sullo schermo dell'estetica: la pittura, il cinema e la filosofia da fare*, Milano, Mimesis, 2009, p. 57 e ss. Vedi anche Derrida Jacques, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Parigi, Galilée, 2000, p. 224 e ss.

29 Cfr.: Ivaldi Federica, *Effetto rebound: quando la letteratura imita il cinema*, Ghezzi, Felici, 2011. Vedi anche Brunetta Gian Piero, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, p. 13; Costa Antonio, *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Torino, UTET, 1993, pp. 44-61.

ci offre pagine del tutto calcate sulle recensioni di Cecchi, Moravia, Soldati o Siciliano, nomi che hanno fatto la scuola della critica sinottica. Il nostro scrittore mostra di conoscere il canovaccio, distingue l'«armamentario retorico» del cinema del Ventennio o l'ingenua linearità di qualche film sovietico, né si risparmia giudizi su inquadrature e movimenti di macchina. Soprattutto, ci disegna col suo stesso occhio il tumulto nato fra i presenti alla visione di *Hurricane* di John Ford³⁰, «come se i personaggi del film, anziché ombre, fossero amici o nemici in carne ed ossa»³¹, esempio efficace degli effetti di un montaggio in grado di operare una sintesi fra il “cinema-sogno” e il “cinema realtà”³² che opportunamente la Ivaldi considera un «laboratorio narrativo che del cinema ha già assorbito la lezione». È l'epilogo del romanzo:

È un sogno entro un altro sogno, vario nei particolari, unico nella sostanza. Sono a tavola con la famiglia, o con amici, o al lavoro, o in una campagna verde: in un ambiente insomma placido e disteso, apparentemente privo di tensione e di pena; eppure provo un'angoscia sottile e profonda, la sensazione definita di una minaccia che incombe. E infatti, al procedere del sogno, a poco a poco o brutalmente, ogni volta in modo diverso, tutto cade e si disfa intorno a me, lo scenario, le pareti, le persone, e l'angoscia si fa più intensa e più precisa. [...] Ora questo sogno interno, il sogno di pace è finito, e nel sogno esterno, che prosegue gelido, odo risuonare una voce, ben nota [...]. È il comando dell'alba di Auschwitz [...].

Concluderemo, allora, che l'operazione rosiana era geneticamente pregiudicata. La narratologia filmica in *forma litterarum* del romanzo culmina nell'ultima pagina dove, in fin dei conti, Levi è il regista di se stesso. Come ha scritto Francesco Casetti a commento di altri simili impianti (si citi *The fountainhead* [1949] di King Vidor per tutti), in questo caso ci viene anticipata una curiosa immagine dell'interlocuzione dello spettatore col film³³, il quale

30 *Hurricane (Uragano)* è un film statunitense del 1937 diretto da John Ford con Dorothy Lamour, Jon Hall, Mary Astor, C. Aubrey Smith, Thomas Mitchell, John Carradine, Raymond Massey. Cfr.: Place Janey Ann, *I film di John Ford*, Roma, Gremese, 1993, pp. 279-281.

31 Levi Primo, *La tregua*, op. cit., p. 203.

32 Cfr.: Maggitti Vincenzo, “Federica Ivaldi, Effetto rebound. Quando la letteratura imita il cinema”, *Between*, II, 4, 2012.

33 In Baldasso Franco, *Il cerchio di gesso...*, op. cit., si legge (p. 107): «È un altro dei topoi della narrativa leviana, non solo la rappresentazione “scenica” e dialogica della coppia attore-spettatore nel motivo del Levi-personaggio e dell'amico-attore di esperienze (Cesare, Alberto, Sandro), ma anche quella di raccontatore e Antonio R. Daniele, Primo Levi al cinema

«mentre individua nella dislocazione della cinepresa una spia degli atteggiamenti – consci e inconsci – del regista, vi scorge anche la previsione – tacita e visibile – di quel che sarà colui cui le immagini sono destinate»³⁴. L'analessi finale, che richiama i versi posti in esergo, conferma del tutto l'estetica linguistica e solleva Francesco Rosi da alcuni storici addebiti: un film consegnato in termini di ossequio tematico (scelta tanto naturale quanto asciutta) non poteva che patire il peso di una scrittura che, si è visto, possedeva già in sé quasi tutte le possibilità di uno sviluppo visuale.

Qualche accenno merita, in chiusura di lavoro, anche Il *docufilm* di Davide Ferrario e Marco Belpoliti. Ebbe, quando fu diffuso nel 2007, una certa risonanza e, diciamo pure, una discreta fortuna critica.³⁵ O, almeno, riuscì a schivare i giudizi arcigni che talora accompagnano simili operazioni. Oggi, trascorso da allora qualche anno, è il caso di tornarvi. *La strada di Levi* è un documentario su quei territori dell'est europeo che furono il lunghissimo corridoio sulla via del ritorno leviano. È pure un film, nel tentativo di favorire un racconto, un motivo narrativo che sia in grado di varcare il confine stretto e rischioso dell'inchiesta televisiva. Tuttavia, non manca qualche improprietà. Non mancano, soprattutto, piccoli ma importanti difetti riscontrabili all'altezza della eco che l'opera ha lasciato in consegna all'impronta e alla tradizione culturale del chimico torinese. Il film si dipana da un assunto impegnativo: la “tregua” di Primo Levi è un momento inscritto nel genere umano. È questo principio che suggerisce di aprire col montaggio della desolazione di Manhattan dopo il crollo delle torri (2001) e del ritorno di Levi ad Auschwitz (1982). Anche l'aggancio testuale implicito è, in realtà, facilmente individuabile nelle note parole di Mordo Nahum: «guerra è sempre».³⁶ Da questa scorante affermazione sorge tutto il vasto tragitto in area ex sovietica che segna i novanta minuti della pellicola. Ferrario e Belpoliti ci raccontano cosa sono diventate quelle terre nei decenni seguiti alla caduta dei regimi, interpolando di tanto in tanto il testo leviano, come una sorta di sigillo ancestrale delle meschinità umane. Ma abbiamo il sospetto che ciò non basti a farne un testo per immagini dal sapore leviano, o almeno una traccia storica riconducibile, per via diretta o collaterale, alla *Tregua*. La presenza di Mario Rigoni Stern ebbe, evidentemente, il compito di siglare un contatto di prossimità

ascoltatore, partecipi entrambi di una narrazione che si fa meta-narrazione nella pagina scritta. Più volte, ne *La chiave a stella* [...] Levi ferma il racconto per riflettere su tale procedimento, in allocuzioni dirette al lettore».

34 Cfr.: Casetti Francesco, *L'occhio del Novecento: cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2007, p. 125 e ss.

35 Vedi Kezich Tullio, “Il senso di ripercorrere oggi l'«odissea» di Primo Levi”, *Corriere della Sera*, 19 gennaio 2007, p. 62; Tornabuoni Lietta, “Auschwitz-Torino sessant'anni dopo”, *La Stampa*, 19 gennaio 2007, p. 42; “Viaggio fra due “tregue” sulla strada di Levi”, *La Repubblica*, 19 gennaio 2007, p. 59.

36 Levi Primo, *La tregua*, op. cit., p. 47.

Antonio R. Daniele, Primo Levi al cinema

colla memoria dell'amico scomparso.³⁷ A Rigoni Stern fu affidato di consolidare l'idea, forse debole, del viaggio come strumento di esame collettivo. I connotati “cartografici” di *Quota Albania* e dello stesso *Sergente della neve*, ossia quel viaggio inteso come scampo, ritirata o salvezza da un fronte di morte, dovevano emergere con tanta nettezza quanto più consono poteva apparire allo spettatore il senso della “moderna Odissea” ipotizzato dallo stesso scrittore asiaghese in un noto articolo sulla *Tregua* apparso sulla «Stampa» ad un anno dalla morte di Levi.³⁸ Crediamo che l'operazione documentaria di Ferrario e Belpoliti abbia la sua genesi nella lettura sterniana, ne abbia recuperato, cioè, il vantaggioso “mondo civile” sotteso a ogni drammatico viaggio non voluto. Bernadette Luciano scrisse che la natura del film

*richiede di più dal pubblico. Basandosi non soltanto sul testo di Levi, ma su una complessa rete intertestuale e intersemiotica, pretende una familiarità con varie tradizioni ed eventi storici degli ultimi sessanta anni e una disponibilità a seguire storie e temi discontinui. L'estetica che governa questo film pone l'accento anche sulla forma, una forma che non cerca di far immedesimare lo spettatore nella storia, ma al contrario ci chiede di osservare tante storie, di vederle attraverso l'occhio del regista e i diversi sguardi del regista, il quale assume una modalità a volte seria, altre volte giocosa, altre volte ironica.*³⁹

Se non si può negare che gli elementi del *docufilm* siano molteplici, negli incroci storici e nel numero di situazioni evocate, è pur vero che essi possono radunarsi tutti nell'area dell'appropriazione di un fatto da dispensare al consesso umano delle future generazioni, proprio come nelle parole di Rigoni Stern:

In una lettera del 1962, mentre stava rivedendo la stesura del suo secondo libro, così mi scriveva con estrema semplicità: «non so se lei conosce il mio nome: sono come lei un non letterato che ha visto delle cose e le ha scritte...» (da qui ebbe inizio la nostra fraterna amicizia).

37 Vedi Magavern Sam, *Primo Levi's universe: a writer's journey*, New York, Palgrave MacMillan, 2009, p. 189 e ss.

38 Rigoni Stern Mario, “Primo Levi, moderna Odissea”, *La Stampa*, 10 aprile 1988, p. 3.

39 Luciano Bernadette, *Primo Levi. Interpretazioni...*, op. cit., p. 122.

Antonio R. Daniele, *Primo Levi al cinema*

L'anno dopo, nel marzo, uscì La tregua che lessi immediatamente con voracità. Poi rilessi, e ancora lessi perché ritrovavo situazioni, luoghi, paesaggi che ben conoscevo; rivedevo con Primo la lunga strada del ritorno. Di tutto quello che allora, primavera 1963, mi accadeva attorno non mi importava niente di niente. Di importante c'era solo questo libro.

Ecco, così vorrei che il lettore di oggi quasi affrontasse La tregua: che si estraniasse dalla televisione, dallo stadio, dalle cronache liete o tristi, dai suoi affanni o dai suoi interessi e per qualche giorno, il tempo della lettura, si immergesse in queste pagine: ritroverà la sintesi della storia che travolse l'Europa e il mondo.⁴⁰

Ma Rigoni Stern chiude il documentario proprio, appunto, come un sigillo. Ci domandiamo se non sarebbe stato più opportuno che ne accompagnasse lo sviluppo, dal momento che sembrava accertato questo nuovo percorso di Levi fondato sulla forza con cui ha saputo trasfondersi in un altro contesto privato come quello del “salvato” Rigoni Stern. In qualche modo Andrea Cortellessa, in una conversazione coi due autori, aveva intuito che la scelta di completare il percorso col ricordo dell'amico stemperava forse inopportunamente il timbro del romanzo. O – per meglio dire – confermava, ma su un piano non del tutto plausibile, la fierezza di una esperienza comune alla quale è stato sottratto, però, quel lieve ma irriducibile strato privato, inevitabilmente e insostituibilmente leviano, che promana dalla carta. Il critico aveva abilmente condotto in superficie il connotato più trascurato della rievocazione leviana che fa da epilogo al film:

La tregua è un libro profondamente vitale e per certi versi vitalistico. Però il finale della Tregua rovescia tutto questo, e per voi è impossibile non leggerlo al contrario, contropelo insomma. Anche se visibilmente alludete al luogo in cui Levi è morto, alla sua abitazione torinese, alla fine dei conti scegliete di fare vostra la frase di Rigoni Stern. Ma Rigoni Stern è [...] una persona dalla forza vitale straordinaria che lo fa campeggiare tutt'oggi vegeto e profondamente energico [...]. Il tragitto di Levi è diverso dal suo,

40 Rigoni Stern Mario, *Primo Levi...*, op. cit.

*forse anche il nostro è un tragitto più cupo di quello che pensa Rigoni Stern.*⁴¹

Ci sembra tutt'altro che infondato il pericolo che Cortellessa porta alla luce:⁴² proporre una sorta di ultima e lieta redenzione, o presunzione di essa, alla comunità umana convocata attorno agli eventi raccontati, sulla base della sensazione sterniana la quale, com'è giusto, è a sua volta un fatto personale. Ma nel film di Ferrario⁴³ e Belpoliti la meschinità delle cose, pur adeguatamente raccontate, non posseggono più l'intima pena di una esistenza alla quale possiamo solo discretamente accostarci. Ambisce, piuttosto, ad elevarla a teoresi: come responsabili del male, ciascuno per la propria parte, siamo destinati a farci carico dei mutamenti di epoche e territori, a registrarne sommovimenti e rivoluzioni. Eppure questa compartecipazione, allevata con pazienza fra il mercato del pesce ucraino, l'aria ancora impura di Černobyl', la eco stridula di Bilozir, il confine bielorusso e i gulag, la Romania degli italiani che vi lavorano,⁴⁴ sembra cedere il passo all'attesa mai del tutto compiuta di quel «silenzio gremito di memoria» col quale la tregua nuovamente intima del superstite deve finire. Avvertiamo, insomma, il peso di una assenza, quell'ultima pagina del romanzo già evocata. È in quelle righe che l'esperienza e la storia di uomini – resi una comunità dagli eventi – torna a rivestire i panni stretti e macilenti della miseria personale, il tragitto cupo, quella «ferita che non si è mai cicatrizzata», difficile da sanare, quantunque il quadro straziato dell'Europa dopo il muro sia un fatto ineludibile. Levi torna fra le mura domestiche che non dissipano, pur in una nuova letizia, la cupezza del tempo.

Fu già motivo di dibattito l'epilogo del *docufilm* nelle occasioni di confronto che seguirono all'uscita in sala. E, con un po' di approssimazione, si ridusse il tutto a uno sterile battaglia fra il partito “della vita” e quello “della morte”:

D.F.: Se il film finisse con la morte di Levi, sarebbe una tragedia. Però non sarebbe una tragedia catartica, perché tu hai attraversato tutta l'Europa per novanta minuti, hai visto tutte le follie, le cose belle, le cose buffe, le

41 *La strada di Levi. Immagini e parole dal film di Davide Ferrario e Marco Belpoliti* (a cura di Cortellessa Andrea), Venezia, Marsilio, 2007, p. 105.

42 Dello stesso Cortellessa Andrea si veda anche *Da una tregua all'altra. Auschwitz-Torino sessant'anni dopo*, Milano, Chiarelettere 2010.

43 Cfr.: Maraldi Antonio, *Il cinema di Davide Ferrario*, Cesena, Il ponte vecchio, 2007.

44 Si veda su questo aspetto la raccolta degli appunti di viaggio che Marco Belpoliti pubblicò in *La prova*, Torino, Einaudi, 2007.

Antonio R. Daniele, Primo Levi al cinema

contraddizioni, e in quel modo è come se mettessi una pietra tombale su tutto quello che hai visto e dicessi: be', comunque così finisce [...]

A.C.: Rigoni Stern fa quella scelta fortissima, il giorno dopo la morte di Levi... è una forma di esorcismo.

M.B.: Secondo me non è un esorcismo, è una forma di conoscenza molto forte. Come quando Massimo Mila, che Levi lo conosceva bene, sempre il giorno dopo il suicidio ha scritto: «Era un umorista». [...]

A.C.: È un esercizio incompiuto, quello di Levi... Mentre Rigoni Stern è un educatore sano della gioventù, e io lo apprezzo per questo... Levi invece non è un educatore sano, non è un portatore sano del «veleno di Auschwitz»... è per questo che la sua opera è più importante, perché è assolutamente coinvolta.⁴⁵

D'altronde è sufficiente scorrere gli ultimi vibranti capoversi del libro, dove il ritorno fra i corridoi di casa comprova l'ultima incompiutezza dell'uomo, quella drammatica impossibilità di accollarsi compiti e missioni “di genere”, persistendo il terribile agone domestico di una casa che, quasi con crucciata meraviglia, ha saputo conservarsi nell'inerte compattezza della materia. E le stesse persone che l'abitavano, persistevano, mentre le cose attorno a lui dissipavano se stesse:

Giunsi a Torino il 19 di ottobre, dopo trentacinque giorni di viaggio: la casa era in piedi, tutti i familiari vivi, nessuno mi aspettava. Ero gonfio, barbuto e lacero, e stentai a farmi riconoscere. Ritrovai gli amici pieni di vita, il calore della mensa sicura, la concretezza del lavoro quotidiano, la gioia liberatrice del raccontare. Ritrovai un letto largo e pulito, che a sera (attimo di terrore) cedette morbido sotto il mio peso. Ma solo dopo molti mesi svanì in me l'abitudine di camminare con lo sguardo fisso al suolo.

⁴⁵ *La strada di Levi*, op. cit., pp. 109-111.
Antonio R. Daniele, Primo Levi al cinema